

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

RESUMO DE COMUNICAÇÃO (Português)

Título: "O projeto como um processo de criação artística"

Desenhos, projetos arquitetônicos e, finalmente, o facto de, todos considerados como uma obra de arte está ligada a um processo criativo e, portanto, uma poética técnica, baseada na experiência.

Qualquer criação artística só é possível através da articulação de "atitude" e "competências" para lidar com esta situação está a descobrir. Enquanto o "fitness" é definida como "a adequação ou aptidão para alguma coisa", e é adquirida através de vários exercícios convencionais sobre a "atitude" tem a ver com a "disponibilidade de espírito", mas também a posição o corpo de uma pessoa ou animal, especialmente quando se exprime algo eficaz. " Podemos associar estes conceitos em mais gráfico, a "intenção" (paixão, emoção ...) e "cuidado" (reflexão, análise ...).

Assim, a execução de qualquer obra de arte requer uma vontade, mas também uma série de atividades dinâmicas e operações (desenvolvido por mais ou menos convencionais mecanismos) que são incorporados em uma série de preferência, com base em imagens que são concretos acionar executória em um processo muito longo.

Em paralelo, a concepção dos arquitectos é ligada a uma ação intencional. Projeto foi lançado para frente ou directa ou remota, Idear imaginar planos. " Trata-se de uma acção, um conceito dinâmico. Projeto é uma concepção ou execução de pensar alguma coisa "ou" conjunto de cálculos, desenhos e escritos que são feitos para dar idéia de como será e quanto vai custar um jogo. " Não partilho, mas se for alcançada, mas implica algo futuro, que está a ser feito, ou que seja feito ", a solução", o que não é explícito mecanismos que produziram esse conhecimento, ou codificada solução.

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

SUMMARY OF COMMUNICATION (English)

Title: "The project as a process of artistic creation"

Drawings, projects and ultimately the architectural fact, all regarded as a work of art is linked to a creative process, and therefore, a poetic technique, based on experience.

Any artistic creation is only possible through the articulation of "attitudes" and "skills" to deal with this situation is to discover. While the "fitness" is defined as "the adequacy or suitability for something," and is acquired through various exercises conventionalizadas about the "attitude" has to do with "readiness of mind" but also the position the body of a person or animal, especially when it expresses something effective. " We may associate these concepts into more graphic, the "intention" (passion, emotion ...) and "care" (reflection, analysis ...).

Thus the performance of any work of art requires a willingness, but also a series of dynamic activities and operations (developed by more or less conventional mechanisms) that are embodied in a series of pre-emption, based on trigger images that are concrete enforceable in a very long process.

In parallel, the design of the architects is linked to an intentional action. Project was launched forward or direct or remote, Ideal imagine plans. " It is an action, a dynamic concept. Project is a design or thinking of implementing something "or" set of calculations, drawings and writings that are made to give idea of how it will be and how much it will cost a play. " Does not share, but if it is achieved, but rather implies something future, which is to be done, or that is done, "the solution", which is not explicit mechanisms that have produced that knowledge, or codified solution.

IV PROJETER 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Octubre 2009

RESUMEN DE COMUNICACIÓN (Español)

Título: **“EL PROYECTAR COMO PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA”**

Los dibujos, los proyectos y en definitiva el hecho arquitectónico, todo ello considerado como obra artística, está vinculado a un proceso creativo, y por lo tanto, a una actividad poética y técnica, apoyada en la experiencia.

Cualquier creación artística solo es posible gracias a la articulación de “actitudes” y “aptitudes” frente a esa situación que está por descubrir. Mientras que la “aptitud” se define como la “suficiencia o idoneidad para algo”, y se adquiere mediante diversas ejercitaciones más o menos convencionalizadas, la “actitud” tiene que ver con la “disposición de ánimo”, pero también con la “postura del cuerpo de una persona o animal, en especial cuando expresa algo con eficacia”. Podríamos asociar estos dos conceptos a otros más gráficos, la “intención” (pasión, emoción...) y la “atención” (reflexión, análisis...).

Por todo ello la realización de cualquier obra artística necesita de una disposición, pero también de una serie de dinámicas operativas y activas (desarrolladas por mecanismos más o menos convencionales) que se materializan en una serie de tanteos, basados en imágenes desencadenantes que se van concretando en un proceso ejecutorio muy dilatado.

En paralelo, el proyectar de los arquitectos está ligado a una acción intencional. Proyectar es “lanzar o dirigir hacia delante o a distancia”, “Idear, imaginar planes”. Es una acción, un concepto dinámico. Proyecto es un “diseño o pensamiento de ejecutar algo” o “conjunto de cálculos, escritos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y cuánto ha de costar una obra”. No implica acción, pero sí que se consigue con ella, es más, implica algo futuro, que está por hacer, o que está hecho, “la solución”, que no explicita los mecanismos que han producido ese conocimiento, o solución codificada.

IV PROJETER 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Octubre 2009

Título: “EL PROYECTAR COMO PROCESO DE CREACIÓN ARTÍSTICA”

La pedagogía del dibujar y el proyectar, no son, en principio, distintas a otras pedagogías en cuanto a los referentes de partida; ahora bien, las enseñanzas artísticas, creativas, plantean alguna especificidad, en base a su carácter simbólico y abierto de producir conocimiento.

Pero, ¿Qué es el conocimiento?, ¿En qué mecanismos se funda o sustenta?, ¿Cómo influye la experiencia en la manera de producir conocimiento?, ¿Qué es la experiencia artística?, ¿Qué es el hacer artístico?, ¿Qué es el hacer arquitectónico?.

Al querer responder a estas preguntas, estamos vinculados a disciplinas filosóficas como la “teoría del conocimiento”, “crítica del conocimiento”, “epistemología”... Conocer es, fenomenológicamente hablando “aprehender”, es decir, el “acto” por el cual un sujeto aprehende un objeto, entendiendo que el objeto debe ser trascendente al sujeto, para que exista aprehensión del mundo exterior.

Los dibujos, los proyectos y en definitiva el hecho arquitectónico, todo ello considerado como obra artística, está vinculado a un proceso creativo, y por lo tanto, a una actividad poética y técnica¹, apoyada en la experiencia.

Para Aristóteles el sentido de la palabra “*poética*”, que normalmente se traduce por creación, quiere significar el estudio de la obra que va a realizarse, significando “*hacer*”. Para Aristóteles, el obrar artístico se engloba dentro del conocimiento o saber práctico: “*sólo haciendo se revela –se conoce- el sucesivo modo de hacer*”²

La experiencia es un modo de conocimiento, ésta tiene varias acepciones, entre las cuales está la de “*enseñanza adquirida con la práctica*” que encuadra la enseñanza adquirida en un oficio o en general la experiencia de la vida. Otro de los sentidos del término experiencia, es el de “*aprehensión sensible de la experiencia externa*”, que la encuadra dentro de los términos de la teoría del conocimiento³.

Experiencia en filosofía y en sentido tradicional, es el reflejo sensorial y empírico del mundo exterior. Alcanzó gran difusión el punto de vista según el cual la experiencia es la única fuente de todo saber (Empirismo). Con esto, el materialismo reconocía la fuente de la experiencia como exterior, objetiva, independiente de la conciencia. El carácter contemplativo del materialismo anterior a Marx se traducía en el hecho de concebir la experiencia tan sólo como resultado de la percepción pasiva del mundo exterior⁴.

En sentido cotidiano, es todo saber o conocimiento que alcanzamos por realizar con cierta frecuencia determinados actos o haber tenido determinadas percepciones. También se llama experiencia a todo conocimiento que nos llega a través de los sentidos. Éste es el sentido que le dio el empirismo, que afirma que es sólo por la experiencia como llega el conocimiento al hombre. El problema que plantea la experiencia así entendida, como fuente de conocimiento, es que todo cuanto se conoce mediante los sentidos es una percepción, realizada en la conciencia del individuo, acerca de algo subjetivo. En el empirismo esto desembocó en el escepticismo. *Por el contrario, para la ciencia, la experiencia es observación y experimentación (método experimental)*⁵.

El principio formativo de la obra que da sentido a la totalidad formal, no se puede desvincular de la experiencia del quehacer, ya que proviene, y se produce directamente en ese quehacer. Pareyson define la creación artística como un “*hacer tal que mientras hace inventa el modo de hacer*”⁶, consiste en buscar algo que sólo se encuentra cuando se hace, y según nos dice Carlos Montes, “*(...) Es ese proceso de creación la esencia del análisis de la obra de arte; un proceso difícil, complejo; -largo, tortuoso y tormentoso proceso- en el decir de G. Mahler. Testimonios de otros artistas nos hablan de un estado de incertidumbre en el momento de abordar el proceso creativo; Strawinsky habla de una –lucha con eso desconocido que debe convertirse en obra, que se irá descubriendo eslabón por eslabón, en una cadena de descubrimientos sucesivos-. Por ello Picasso al referirse al Guernica, afirmaba que, -mientras una obra se está haciendo cambia, como cambia el pensamiento de cada uno-. (...)*”⁷

Existía una visión del trabajo artístico que despreciaba la práctica, situando el valor exclusivamente en la idea que el artista era capaz de crear en su interior. Partiendo de esta concepción de la creación artística, el proceso de construcción y formalización de la obra de arte provenía de un procedimiento mecánico destinado a materializar esa idea creada en el interior del artista⁸.

Por otro lado M. A. Buonarroti, en su obra, conjuga una dosis de imaginación activa para potenciar su acción creadora, enlazando la acción y el pensamiento como actitud cuando se enfrenta a los materiales con los que trabaja para generar la obra artística. En uno de sus poemas⁹, podemos ver esa conjugación, que en principio sólo parece reflexión, pero del análisis de la obra del artista, se detecta la gran pasión que pone en todo su trabajo, cargado de intencionalidad y emoción, y no por ello, carente de reflexión,

*"(...) De un gran artista no hay ningún concepto
Que algún mármol no lleve en sí guardado.
Pero sólo podrá ser alcanzado
Por mano que obedezca al intelecto (...)"*

Cualquier creación artística solo es posible gracias a la articulación de "actitudes" y "aptitudes" frente a esa situación que está por descubrir. Mientras que la "aptitud" se define como la "suficiencia o idoneidad para algo", y se adquiere mediante diversas ejercitaciones más o menos convencionalizadas, la "actitud" tiene que ver con la "disposición de ánimo", pero también con la "postura del cuerpo de una persona o animal, en especial cuando expresa algo con eficacia". Podríamos asociar estos dos conceptos a otros más gráficos, la "intención" (pasión, emoción...) y la "atención" (reflexión, análisis...).

Por todo ello la realización de cualquier obra artística necesita de una disposición, pero también de una serie de dinámicas operativas y activas (desarrolladas por mecanismos más o menos convencionales) que se materializan en una serie de tanteos, basados en imágenes desencadenantes que se van concretando en un proceso ejecutorio muy dilatado, según nos explica L. Pareyson, *"El artista procede tanteando, sin saber a donde llegará, pero sus tanteos no son ciegos, sino que están dirigidos por la misma forma que ha de surgir de allí, a través de una anticipación que, más que conocimiento, es actividad ejercida por la obra antes incluso de existir, en las correcciones y en los cambios que el artista está haciendo. El proceso artístico es, en este sentido, unívoco, como el desarrollo orgánico, que va de la semilla al fruto maduro; pero tal univocidad aparece sólo post factum cuando el artista, después del azaroso camino expuesto hasta el último momento al riesgo y al fracaso, de creador se ha convertido en espectador de su obra, y comprende que ha llegado a realizarla porque ha sabido encontrar y seguir el único modo en que se podía hacer"*.¹⁰

Estas reflexiones que proceden de reflexiones a la labor poética, son fácilmente asociables a cualquier actividad artística. Asocia *movimiento puro a imaginación activa*, y ésta, a su vez, en procesos distantes con lo representativo, con las imágenes formales, que deben ser borradas, para acercarnos lo más posible a la ensoñación.

El aprendizaje artístico se sustenta en una ejecución constante y febril, apoyada en un estado y actitud positiva, que posteriormente necesita de reflexión sobre lo producido. La producción del artista se sustenta en su gran deseo de hacer, en su gran movilización física y derroche de energía, que despiertan la imaginación y refuerzan la habilidad instrumental; reflexionando y diciendo (verbalizando) sobre lo producido aprendemos a sentir y percibir lo que es realmente interesante, porque sale de nuestro interior.

El sumatorio de ejercitaciones, alimenta la disciplina del hacer, constituyendo un oficio que nos afianza sobre lo que estamos produciendo, a la vez que nos distancia, produciendo extrañeza frente a las obras producidas, que a su vez se vuelven cada vez más autónomas con respecto a los condicionantes de partida y al propio autor que las produce.

Por otro lado, se trata de un proceso de complejidad creciente, apoyado en constantes manipulaciones, transformaciones, ajustes y sucesivas acciones que van perfilando y dotando de un gradual enriquecimiento a la obra que está en formación, y que sin las operaciones anteriores nunca llegará a conformarse.

Según afirma Joaquín Casado, no cabe aprender a hacer algo, *"sino intentándolo una y otra vez hasta lograrlo"*.¹¹

La imaginación es el proceso de orden subjetivo, por el que pasan por nuestra mente, de forma nítida, sensaciones semejantes a las percepciones visuales. Las imágenes son los contenidos de estos procesos, y éstas se pueden relacionar con la memoria, la experiencia,.. dependiendo de las corrientes filosóficas del momento. Las imágenes son los esquemas de organización y configuración de los contenidos de la imaginación. En el marco comportamental, no se puede explicar ningún comportamiento que no esté gobernado por impulsos asociados a imágenes.

No existe actividad sin imágenes desencadenantes. Estas imágenes desempeñan el papel de ser las responsables de los actos que se van a producir. En realidad las imágenes no conforman la imaginación, ésta va más allá como nos enuncia G. Bachelar: *"(...) Una imagen que abandona un principio imaginario, y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción...Una imagen estable y acabada corta las alas a la imaginación soñadora que no se encierra en ninguna imagen, y a la que podríamos llamar imaginación sin imágenes...lo imaginario decanta imágenes, pero se presenta como algo que está siempre más allá"*¹²

Crear, implica conocer y evolucionar, en un proceso de ejercitaciones encadenadas, que suponen un invento, que debe materializarse en algo concreto, y establecer, a la vez, la norma para juzgarlo y evaluarlo.

Como afirma Javier Seguí, *"la actividad artística señala una particular geografía. Territorio de situaciones, símbolos y metáforas asociadas. Paisaje de lugares patéticos radicalizados"*¹³, que define como un recorrer diferentes estadios en el proceder: *"(...) como reflexión y recuerdo está el lugar del caminar. (...) Luego a parece el lugar de las tinieblas. (...) Otro lugar singular es el lugar de la noche. (...) Vinculado a la noche, aparece el lugar de las figuras de la luz. (...) Vuelta al mundo de las apariencias...pero ahora el mundo es otro,... Mundo renovado de las apariencias. (...) Al final del proceso se recupera el mundo de los fenómenos (...)"*¹⁴

P. Picasso dice *"no busco, encuentro"*, apoyándose en una situación que le predispone a adentrarse en los procesos creativos de la obra de arte, procesos intuitivos y analíticos, que al final del proceso se construyen en un propósito experimental y artístico. El avance, en ese "encontrar sin intención de buscar nada", se constata que es mucho más productivo con mecanismos de acción vinculados a experiencias abiertas y especulativas, y ante cualquier situación o desencadenante, dirigido a la aventura del dibujar, del actuar y danzar sobre el papel con diferentes mecanismos gráficos.

Las enseñanzas apoyadas en mecanismos cerrados y basados en experiencias representativas, más o menos académicas y asociadas a las convenciones académicas son tremendamente lentas y poco productivas, y están más bien, apoyadas en lo procesos de pensamientos precedidos de los de acción.

En estos casos la obra está hecha antes de ponerse a producirla, es producto del pensamiento, y nace congelada y muerta, no responde a procesos evolutivos y transformativos impregnados por las circunstancias propias del hacer. Recientemente Javier Seguí ha recogido en unos breves escritos, a propósito de una exposición con obra personal algunas de estas cuestiones: *"(...) El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa. Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes. Era fantástico encontrarse con indicios de configuraciones épicas o líricas, o criptográficas, y con acomodos analíticos o informales. (...)"*¹⁵

A propósito de estas cuestiones, A. Lobo Antunes, en un artículo recientemente publicado en El País, hace algunas reflexiones, referidas a su actividad literaria, pero que en el mismo artículo asocia a otras disciplinas como pintar, componer,...*"(...) la principal dificultad del libro que estoy escribiendo consiste en que pensé demasiado en la novela, sin haber dejado espacio para que la novela se pensase a sí misma... Me siento a la mesa y me quedo esperando: es así como trabajo. Poco a poco una especie de ola o lo que sea se va apoderando de mí. Mi tarea consiste en quedarme quietito, aceptando esa ola o lo que sea. Y entonces llega la primera palabra. Llega la segunda. Una furia mansa se adueña de uno y la mano comienza a moverse desde ese lado invisible. Claro que a veces entra la cabeza, pero acaba saliendo así como entró...El material confluye se junta, cambia de color, de textura, de dirección, toma forma, concierta, penosamente, sus varios elementos, a medida que la cabeza, que ya no entra en él, desarrolla una actividad paralela, siguiéndolo de lejos...Un bello desorden precedido de un furor poético-. Lo que queda, en esas primeras versiones, es un magma: por debajo del magma está el libro. Y ahora sí, ven aquí, cabeza, y ayúdame a limpiar, a sacar el libro metido allí abajo, a secarlo, a sacudirlo, a darle forma...Quien inicia un trabajo sabiendo lo que va a hacer hace mal. Lo hace idéntico al anterior, hace lo previsto. Hace lo que espera la pereza del lector. Escribir (o pintar, componer).. (...)"*¹⁶.

Esta referencia nos hace pensar que las maneras de proceder en los procesos creativos responden a situaciones ejecutorias similares, sea cual sea, el ámbito o la disciplina. La afirmación de *"el libro se escribe a sí mismo"* se asocia a la de que *"el proyecto se hace solo"*, tan sólo necesita puntos de partida apoyados en la acción compulsiva, sin referentes cerrados y con la mente y la mano abierta a recoger todo aquello que la mano sea capaz de plasmar en un papel, aquellas huellas, rastros, gestos, que poco a poco se van entrelazando y cargándose de significado.

A propósito de la actitud frente a la creación artística, y con la convicción de que las cosas se van haciendo a sí mismas, poco a poco, y promovidas por una actitud positiva al hacer, Javier Seguí nos descubre cual es su actitud frente a la producción artística, a propósito de la citada exposición que ha realizado recientemente con trabajo personal: *“Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional.... También cambian los trayectos, rectos, curvos o accidentados. Y sus localizaciones. Es un placer sentir los movimientos y espiar la aparición de las huellas que, poco a poco, conquistan el cuadro y se superponen marcando misteriosas densidades. Llega un momento en que la danza arbitraria se detiene y, entonces, advierto la totalidad como un cosmos envolventes que me estimula con indicios de presencias por precisar, o que me oprime sin remedio. En estos casos cabe romper el papel o sumergir los trazos en otros trazos, a la búsqueda de una nueva configuración más espesa. Dibujando, así, las narraciones se deshacen y las palabras flotan sin articulación, forzando un vacío ciego y tenso de comfortable dinamicidad primordial. (...)”*¹⁷.

En este sentido las apreciaciones de Javier Seguí y Antonio Lobo coinciden, “los libros (y los proyectos) empiezan con la certeza de que no seremos capaces de escribirlos”, o por lo menos empiezan sin saber a donde nos van a llevar, y conectando con el artículo de A. Lobo, publicado en el periódico, ¿Cómo explicamos esto a los paisanos?, conectamos con los mecanismos docentes a emplear, en cada una de las disciplinas.

En paralelo, el proyectar de los arquitectos está ligado a una acción intencional. Proyectar es “lanzar o dirigir hacia delante o a distancia”, “Idear, imaginar planes”. Es una acción, un concepto dinámico. Proyecto es un “designo o pensamiento de ejecutar algo” o “conjunto de cálculos, escritos y dibujos que se hacen para dar idea de cómo ha de ser y cuánto ha de costar una obra”. No implica acción, pero si que se consigue con ella, es más, implica algo futurible, que está por hacer, o que está hecho, “la solución”, que no explicita los mecanismos que han producido ese conocimiento, o solución codificada.

J. Antonio Marina indica como rasgo distintivo de los humanos, su poder de autodeterminación, que se corresponde con su capacidad de suscitar y controlar sus impulsos. Indica que la autodeterminación sólo se activa por medio de proyectos¹⁸. Llama autodeterminación a la capacidad del ser humano para insertar, controlar y dirigir las ocurrencias, de su inteligencia. Y designa con la palabra proyecto a la irrealidad imaginada que es capaz de organizar las operaciones mentales y controlar la conducta hacia el fin anticipado en el propio proyecto. Indica que en las artes, y en otros campos, los proyectos suelen comenzar del vacío, iniciando una búsqueda que se genera por una “actitud” de inconformidad. Nos dice que, *“(...) la orientación proviene del proyecto, pero ha de transferirse al espacio de búsqueda. Tengo que saber donde buscar. Numerosas operaciones se integran en la búsqueda: la memoria, las operaciones perceptivas, imaginativas, indiferenciales. Todas van orientadas a crear nuevos caminos. A inventar posibilidades (...)”*¹⁹. En definitiva todo proyecto es una acción a punto de ser emprendida, un motivo para actuar. Según Marina, la evolución de la obra proporciona sorpresas, porque el autor no conoce del todo lo que cree conocer y lo desconocido, en cambio, le guía.

Nos comenta que el esquema de búsqueda, en su camino hacia lo concreto, atraviesa distintos niveles que no necesitan darse en todas las obras. Una de las actividades que el esquema dirige es la de buscar planes. Planificar es una acción intermedia en la que algunos autores se detienen y otros no. Planificar es construir planes o representaciones que guíen la acción. El plan es un método de hacer y el proyecto es un propósito de hacer. Como afirmó Bergson, la tarea creadora es el paso del esquema vacío a la intuición, y el esfuerzo para saltar de nivel: de lo abstracto a lo concreto.

Para V. Gregotti, *“Proyectar es un acto de voluntad, la consecución de un deseo”*²⁰. Esta actitud frente al proyectar implica una intencionalidad hacia algo que está por descubrir. Serie compleja de actos y reflexiones encaminadas a la consecución del Proyecto. El carácter evolutivo del Proyectar, de atender al proceso creativo, lleva asociado el entender que la solución, el Proyecto, está determinado por la idoneidad de la secuencia cognitiva y operativa que lo procura.

Para G. C. Argán²¹, *“proyectar es una provocación, un salto al futuro. Nace de una obsesión interna (la base de la vocación), de un propósito vital muy claro y asumido”*²². Es casi una necesidad²³, que liga con esa actitud que se debe tener en continua dinamicidad y movimentalidad, para que se produzcan los acontecimientos y se plasmen las huellas de lo producido. Proyectar es inventarse la vida. *“(...) Nunca se proyecta para, sino contra alguien o algo: contra la especulación inmobiliaria y las leyes o las autoridades que la protegen, contra la explotación del hombre por el hombre, contra la mecanización y la existencia, contra la inercia de las costumbres, contra los tabúes y las supersticiones, contra la agresión de los violentos, contra la adversidad de las fuerza naturales; sobre todo, se proyecta contra la resignación ante lo imprevisible, la casualidad, el desorden, los golpes ciegos de los eventos, el destino. (...) Se proyecta contra algo que es para que cambie: no se puede proyectar para algo que no es (...)”*²⁴

Este concepto está ligado al manejado por José Ortega y Gasset²⁵, de que la vida es invención²⁶, es hallar nuestro camino, nuestra propia voz²⁷.

Para G. Pico de la Mirándola²⁸, y ligando con las reflexiones de Ortega, el hombre no sólo tiene que inventarse su propia vida, sino que también tiene que inventarse su rostro. *"(...) No te he dado ni rostro, ni lugar alguno que sea propiamente tuyo, ni tampoco don que te sea particular ¡Oh Adán!, con el fin de que tu rostro, tu lugar y tus dones seas tú quien los desee, los conquiste y, de ese modo, los poseas por ti mismo. La naturaleza encierra a otras especies dentro de unas leyes por mí establecidas. Pero tú, a quien nadie limita, por tu propio arbitrio, en cuyas manos yo te he entregado, te defines a ti mismo. Te coloqué en medio del mundo para que pudieras contemplar mejor lo que el mundo contiene. No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma"*²⁹.

Nacemos sin rostro, pero con todos los atributos. El hombre con sus acciones, sus actitudes, debe construir, rematar libremente su propia forma, su propia "manera de vivir", "actitud ante la vida". Esta ora ensalza el lugar que el hombre ocupa en el universo, *"(...) el milagro del hombre que, puesto en medio del mundo, libre por naturaleza y hacedor de sí mismo, adopta la forma que decide ser (...)"*. Este es el proyecto más importante de nuestra vida; de lo que decidamos para configurar nuestro rostro, y de la forma que queramos ser, quedará marcada el resto de nuestra existencia.

Para J. Paul Sastre³⁰, el proyecto es la conciencia de libertad absoluta, es la condición de toda incitación al hacer que, como tal, siempre está abierto a toda modificación y nunca llega a ser constituido, porque si lo estuviera dejaría de ser proyecto³¹. Su obra *El ser y la nada*, es su obra filosófica más conocida, y responde a una versión personal de la filosofía existencialista de Heidegger; en ella expresa que el ser humano existe como cosa (en sí), pero también como conciencia (para sí), y esa conciencia sitúa al hombre ante la posibilidad de elegir lo que será, siendo esta la condición de la libertad humana. Eligiendo su acción, el hombre se elige a sí mismo, pero no elige su existencia, que le viene ya dada y es requisito de su elección. De aquí podemos extraer la máxima existencialista "la existencia precede a la esencia". En su última obra filosófica *Crítica de la razón dialéctica*³², se propuso una reconciliación del materialismo dialéctico con el existencialismo, al cuál pasó a considerar como una ideología parásita del marxismo, y trató de establecer un fundamento de la dialéctica marxista mostrando que la actividad racional humana, la praxis, es necesariamente dialéctica.

La creación artística está ligada a la resolución de determinados problemas, que empiezan por esa situación abierta, en la que sirven todos los caminos, y que posteriormente se va acotando. Todo se va ordenando, y a la vez complicando, con el hacer, con cada uno de los movimientos. Movimientos que es difícil disciplinar, y volverlos a aplicar en el siguiente acto de creación artística. Cada vez es diferente. Lo único que permanece es la actitud febril frente al hecho de la creación, y esa disciplina del hacer compulsivamente para "llegar a encontrar lo no buscado" al final del proceso. Lo importante es el proceso y no el resultado. Cada una de las decisiones tomadas en el proceso de conformación de la obra artística, cada movimiento que hacemos, nos plantea un nuevo sistema de relaciones en la totalidad. La creación artística se crea en el proceso formativo. Cabría incluso preguntarse, si el último de los dibujos es el que se considera como "acabado", si la obra construida responde a la culminación del proceso.

En el caso concreto de P. Picasso, toda su obra está inspirada de estos principios, en concreto nos comenta Juan Antonio Ramírez, a propósito del cuadro *El Guernica* de Picasso: *"(...) la metodología le hacía comprender su trabajo pictórico como un proceso continuo, un devenir inacabable de variaciones a partir de un asunto inicial. El tema no solía tener perfiles delimitados (tampoco estaba claro en qué momento debía reconocerse una "forma final") y se deslizaba con frecuencia hacia otros asuntos adyacentes, opuestos o simplemente complementarios. Por eso es tan interesante el caso del Guernica, una obra que ha llegado hasta nosotros precedida y acompañada de una legión de bocetos y cuadros, todos los cuales contribuyen, de alguna manera, a precisar y matizar el significado de lo que vemos en el gigantesco lienzo que atesora ahora el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Podría decirse que los tanteos e ideas preliminares "respiran" en el cuadro, al igual que los llamados postcriptos (cuadros relacionados con Guernica aunque pintados con posterioridad a la terminación y colocación de este lienzo en el Pabellón de 1937). No hay, en sentido estricto, una única obra sino una constelación de trabajos interconectados de manera muy diversa y abandonados por el artista en estadios creativos diferentes. Ya hemos dicho que Picasso tampoco debió considerar "acabado" el lienzo que se colgó en el pabellón español de 1937. Estos cuadros y dibujos funcionan como una especie de sistema solar en cuyo centro imaginario puede situarse el Guernica. Pero todos ellos forman parte de un mismo conjunto creativo, comparable a un inmenso políptico sin un marco arquitectónico unificador pero compuesto por gran cantidad de obras enlazadas por un programa ideológico y emocional común (...)"*³³

Se trata de un juego de infinitas posibilidades, y por tanto de infinitas soluciones, ante la riqueza de un orden que se va ajustando en el proceso formativo. La introducción de una nueva variable, incluso la modificación de una ya existente, afecta a las relaciones de la forma artística en constitución.

El proceso productivo de la obra de arte no es cómodo ni fácil, y tampoco responde a un camino lineal y claro. Esta lleno de interrogantes, conquistas y fracasos, de idas y vueltas. Se intuyen vagamente las formas, aún por descubrir.

Para abordar este proceso, el artista, sólo dispone de su capacidad de trabajo, como decía Fco Javier Seguí recientemente en un escrito: *"El espacio de la creación es el del sentido de lo que se debe escribir.*

La obra se realiza por el autor. Es la firmeza del comienzo, para el comienzo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo.

Perseverar recomenzando lo que para el autor no comienza nunca, pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad...

Un hombre tiene un lápiz y quiere dejarlo, pero, sin embargo, su mano no le deja: al contrario, lejos de abrirse, se cierra. La otra mano interviene con más éxito, pero entonces vemos que la mano que podríamos llamar enferma esboza un lento movimiento e intenta alcanzar el objeto que se aleja. Lo extraño es la lentitud de ese movimiento. La mano se mueve en un tiempo poco humano, un tiempo que no es el de la acción posible ni el de la esperanza, sino más bien la sombra del tiempo, ella misma, sombra de una mano que se desliza irrealmente hacia un objeto convertido en su sombra.

En ciertos momentos, esa mano siente una gran necesidad de agarrar, debe tomar el lápiz, lo necesita, es una orden, una exigencia imperiosa. Este fenómeno es conocido con el nombre de "presión persecutoria".

El dominio del escritor no reside en la mano que escribe -esa mano "enferma" que nunca deja el lápiz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, en realidad, no lo tiene-; lo que pertenece a la sombra y ella misma es su sombra. El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder de dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante.

*Escribir es lo interminable de la sociedad del escritor. Lo que escribe el escritor es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra. Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí, es entregar en el sentido que la palabra recibe de ti porque te interpreta. Además, es retirar el lenguaje del curso del mundo. Si hablo es el mundo el que se habla."*³⁴

¹ FIEDLER, L. *Escritos Sobre arte*. Visor. Madrid, 1991

PAREYSON, L. *Conversaciones de Estética*. Visor. Madrid 1988.

² GONZALEZ PRESENCIO, Mariano, Proyecto Docente, "Dibujo, representación y proyecto" en *Programa para la asignaturas de Dibujo, Análisis e Ideación*, Madrid 1999, p. 145. Cfr. LABRADA, M. A., "La racionalidad en la creación artística" en *Anuario Filosófico*, vol. XVII. Nº 1, Pamplona 1984.

³ FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía de bolsillo 1 (A-H)*, Ed. Alianza editorial, biblioteca de bolsillo, 2002, "Experiencia", p. 328

⁴ ROSENTAL, M. M., LUDIN, P. F. *Diccionario soviético de filosofía*, Edic. Pueblos Unidos, Montevideo, 1965

⁵ Pragmatismo americano. C.S. Peirce, W. James, G. Mead, J. Dewey.

⁶ PAREYSON, L. *Estética. Teoría della formativitta*, Bolonia 1960, p. 225

⁷ MONTES SERRANO, C., *Representación y análisis formal. Lecciones de Análisis de Formas*, Valladolid 1995, pp. 195-196.

⁸ Esta es una consideración de la actividad artística como una actitud esencialmente intelectual, en donde el hacer manual tiene menos valor. Esta actitud estaba presente en el clasicismo, y en el caso concreto de Alberti, así lo recomendaba en su tratado de pintura. "(...) Y finalmente, estudies pintura o escultura, siempre debes poner ante ti un modelo elegante y singular, al que observes e imites, y al imitarlo considero que es oportuno que la diligencia se conjugue con la celeridad, de modo que el pintor nunca mueva el pincel o el lápiz en su obra antes que no haya resuelto perfectamente en mente lo que va a hacer y el modo en que lo hará (...)" ALBERTI, L. B., (*De Pictura*, c 1453) en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999, p. 118.

⁹ BUONARROTTI, M., *Poemas*

¹⁰ PAREYSON, L. *Conversaciones de Estética*. Visor. Madrid 1988.

¹¹ CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ, Joaquín, "Notas introductorias al proceso de diseño arquitectónico". *Revista Arquitectura Andalucía Oriental*, 8, 1978, p. 26

¹² BACHELAR, G. *El aire y los sueños*, FCE, México, 1972.

¹³ SEGUÍ DE LA RIVA, Fco J., *OSCURIDAD Y SOMBRA: Experiencias en dibujo y arquitectura*. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid 2003. "La genealogía de las obras (anotaciones esquemáticas)"

¹⁴ SEGUÍ DE LA RIVA, Fco Javier, op. cit.

¹⁵ SEGUÍ DE LA RIVA, Fco Javier, Extraído de los textos publicados con motivo de la exposición Ininterrumpido dibujar, Trazos, gestos y ademanes. Fundación COAM, Mayo 2004. "La aventura del dibujar. La Expresión Gráfica (2-3-04)"

¹⁶ LOBO ANTUNES, Antonio, A Pié de Página. "Explicación a los paisanos". El País. Babelia. Sábado 23 de Agosto de 2003, p.16

¹⁷ SEGUÍ DE LA RIVA, F. J., Extraído de los textos publicados con motivo de la exposición Ininterrumpido dibujar, Trazos, gestos y ademanes. Fundación COAM, Mayo 2004.

"Me pongo a dibujar (2002)"

¹⁸ MARINA, José Antonio, *Teoría de la inteligencia creadora*. Edt. Anagrama, Barcelona 1994.

¹⁹ *Ibid.*, p. 175

²⁰ GREGOTTI, V., *El territorio de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1972

²¹ Historiador y crítico de arte italiano, (Turín, 1909-Roma, 1992).

²² ARGAN, G. C., *Proyecto y destino*, Caracas 1969; *El arte moderno*, Madrid, 1980.

²³ Según Abraham Harold Maslow, Psicólogo, (1908-1970), "necesidad" es la falta de algo. Las necesidades pueden ordenarse jerárquicamente: necesidades fisiológicas, necesidades de seguridad, necesidades sociales, necesidades de estima y autoestima y necesidades de autorrealización; las dos primeras necesidades se agrupan en un bloque de necesidades de nivel inferior o deficitarias, y las otras tres en un segundo bloque de necesidades de nivel superior o de desarrollo. La tesis se basaría en que, una vez suprimidos los mecanismos de defensa, el ser humano tiende hacia la expresividad creadora. Es decir esa necesidad que dice Argán, está en función de que el hombre tenga cubiertas sus necesidades deficitarias, según palabras de Maslow.

²⁴ ARGAN, G. C., *Proyecto y destino*, Caracas 1969; *El arte moderno*, Madrid, 1980. p. 51

²⁵ Filósofo y escritor español, (Madrid, 1883-Madrid, 1955).

²⁶ Tomo 1, Apartado 2, Capítulo 1º, Epígrafe 1.6.- El aprendizaje del "Dibujar" y el "Proyectar". Imaginación, Dibujo y Proyecto, en este capítulo.

²⁷ ORTEGA Y GASSET, J., "El quehacer del hombre". *Conferencia pronunciada en 1932. Centro de Estudios Históricos*; "Historia como sistema", en *Obras Completas. Revista de Occidente*, Madrid 1964.

²⁸ Humanista y filósofo italiano, (Mirándola, Italia, 1463-Florenia, 1494)

²⁹ PICOLO DE LA MIRÁNDOLA, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1496)

³⁰ Filósofo y escritor francés, (París, 1905-París, 1980)

³¹ SARTRE, J. Paul, *El ser y la nada*. Ed. Losada, Buenos Aires 1966. (1943)

³² SARTRE, J. Paul, *Crítica de la razón dialéctica*. 1960

³³ RAMÍREZ, J. A., *Guernica. La historia y el mito, en proceso*. Ed. Electa. Madrid, 1999. pp.35-36

³⁴ SEGUÍ DE LA RIVA, F. J., Extraído de los textos publicados con motivo de la exposición Ininterrumpido dibujar, Trazos, gestos y ademanes. Fundación COAM, Mayo 2004. MAURICE BLANCHOT, Maurice, "El espacio literario" Ed. Paidós, Barcelona 1992 (1955).

(París, 1907-2003) Era un escritor que sabía que "el escritor es importante porque no tiene nada que decir", "Toda escritura, todo lenguaje llevan al silencio. Escribir es aprender la muerte" decía de él el editor Maurice Nadeau.